



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

Quality TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien

Blanchet, Robert

Abstract: Serien wie *Six Feet Under*, *Lost*, *The Wire* oder *Dexter* sind das Ergebnis eines markanten Wandels, der sich in den letzten Jahren in der amerikanischen Fernsehlandschaft vollzogen hat und durchaus mit filmhistorischen Umbrüchen wie der *Nouvelle Vague* verglichen werden kann. Auch hier führten gesellschaftliche, technologische und wirtschaftliche Veränderungen zu einer außergewöhnlich innovativen Schaffensperiode, in der eine neue Generation von Filmemachern die Normen der Unterhaltungsindustrie herausforderte und nachhaltig veränderte. Der vorliegende Sammelband nimmt den bislang wenig erforschten Trend zum Anlass, um sich Phänomenen des Seriellen aus film-, medien- und kulturwissenschaftlicher Perspektive zu nähern. Neben den sogenannten Qualitätsserien aus den USA werden Fallbeispiele aus anderen Ländern und Kulturkreisen wie Lateinamerika beleuchtet. Historisch reicht das Spektrum von den Anfängen des Films bis hin zu den Remakes und Sequels des zeitgenössischen Blockbusterkinos. Mit einem Beitrag über Online-Serien ist neben Film und Fernsehen auch das Internet vertreten.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-52468>
Book Section

Originally published at:

Blanchet, Robert (2011). Quality TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien. In: Blanchet, Robert; Köhler, Kristina; Smid, Tereza; Zutavern, Julia. *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg: Schüren, 37-70.

- Pearson, Roberta (2007) «*Lost* in Transition: From Post-Network to Post-Television». In: McCabe / Akass 2007; S. 239–256.
- Penzel, Joachim (2010) *Serielle Malerei: Die Neuformierung der Produktions-, Rezeptions- und Distributionsbedingungen des Tafelbildes* [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/974/ (Zugriff am 25.01.2011)].
- Schneider, Irmela (Hg.) (1995) *Serien-Welten: Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Sierek, Karl (1991) «Geschichten am Schirm: Ein nützliches Vademekum aus der Theorie des televisionären Dispositivs». In: *Die Magie des Rechtecks: Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*. Hg. v. Georg Haberl & Gottfried Schlemmer. Wien: Europaverlag; S. 59–70.
- Schwaab, Herbert (2010) «Reading Contemporary Television, das Ende der Kunst und die Krise des Fernsehens [Rezensionsartikel]». In: *ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1; S. 135–139.
- Schweinitz, Jörg (2006) *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie.
- Spigel, Lynn / Olsson, Jan (Hg.) (2004) *Television after TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham / London: Duke University Press.
- Thompson, Robert J. (1996) *Television's Second Golden Age: From HILL STREET BLUES to ER*. New York: Continuum.
- (2011) «Foreword: From Rod Serling to Roger Sterling». In: Edgerton 2011; S. xxvii–xix.
- Turner, Graeme / Tay, Jinna (Hg.) (2009) *Television Studies after TV: Understanding Television in the Post-Broadcast Era*. London / New York: Routledge.
- Vargas-Cooper, Natasha (2010) *Mad Men Unbuttoned: A Romp Through 1960s America*. New York: HarperCollins.
- Williams, Raymond (2001) «Programmstruktur als Sequenz oder «flow»». In: Adelman / Hesse / Keilbach / Stauff / Thiele 2001; S. 33–43. [Zuerst englisch in Williams, Raymond (1974) *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana.]
- Wiegard, Daniela (1999) *Die «Soap Opera» im Spiegel wissenschaftlicher Auseinandersetzung*. Marburg: Tectum.
- Winkler, Hartmut (1994) «Technische Reproduktion und Serialität.» In: Giesenfeld 1994; S. 38–45.
- Winter, Rainer (1995) *Der produktive Zuschauer: Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. Köln: Herbert von Halem.

Robert Blanchet

Quality-TV

Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien

Für manche beginnt der Trend bereits in den 1980er Jahren, als mit Produktionen wie *HILL STREET BLUES* (NBC 1981–1987), *ST. ELSEWHERE* (NBC 1982–1988), *MOONLIGHTING* (ABC 1985–1989), *THIRTYSOMETHING* (ABC 1987–1991) und *TWIN PEAKS* (ABC 1990–1991) eine Reihe von Serien entstand, die sich inhaltlich und formal vom bis dahin üblichen Programmangebot der amerikanischen Broadcast-Sender abhoben und ein anspruchsvolles und medienkompetentes Publikum ansprachen (vgl. z.B. Feuer/Kerr/Vahimaji 1984; Thompson 1996). Für andere sind es vor allem die Ende der 90er Jahre aufkommenden Pay-TV-Serien wie HBOs *THE SOPRANOS* (1999–2007), *SEX AND THE CITY* (1998–2004), *SIX FEET UNDER* (2001–2005) oder *THE WIRE* (2002–2008), die eine klare Zäsur markieren (vgl. z.B. Seiler 2008). Wiederum andere siedeln den Umschwung in der Mitte der 90er Jahre an, als mit Sendungen wie *STAR TREK* (First-Run Syndication, UPN 1987–2005), *THE SIMPSONS* (Fox seit 1989), *SEINFELD* (NBC 1989–1998), *NYPD BLUE* (ABC 1993–2005), *THE X-FILES* (Fox 1993–2002), *FRASIER* (NBC 1993–2004), *ER* (NBC 1994–2009), *FRIENDS* (NBC 1994–2004), *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* (The WB, UPN 1997–2003), *ALLY McBEAL* (Fox, 1997–2002) und *THE WEST WING* (NBC 1999–2006) quer über alle Genres und Zielgruppen hinweg plötzlich ein ganzes Heer von innovativen und cleveren Serien die Bildschirme bevölkerte (vgl. z.B. Mittell 2006).

Tatsächlich ist es nicht leicht, einen genauen Anfangspunkt für die Entwicklung zu bestimmen. Was das vorläufige Ergebnis angeht, herrscht unter vielen Kritikern und Medienforschern aber Einigkeit: Im Verlauf der letzten Jahre hat sich in der amerikanischen Serienlandschaft ein markanter Wandel vollzogen – weg von einfach gestrickten Wiederholungsmustern und trivialen Stoffen hin zu komplex und nuanciert gestalteten Erzählungen, die den Vergleich mit dem Kino nicht mehr zu scheuen brauchen und sogar vieles von dem, was wir auf der großen Leinwand geboten bekommen, in den Schatten stellen.

Bewusst konträr zum traditionell schlechten Ruf des Fernsehens werden die neuartigen Serien im angloamerikanischen Sprachraum üblicherweise als «Quality Television Series» bezeichnet oder kurz auch einfach nur als «Quality TV». Abgegrenzt werden sie damit von der etwa zeitgleich aufkommenden Welle neuer Boulevardformate wie Reality-TV und Casting-Shows, aber auch von herkömmlichen Sitcoms und Seifenopern, die es neben den anspruchsvolleren Programmen natürlich immer noch gibt.

Auch innerhalb des Quality-Kanons sind Unterschiede zu verzeichnen. Die gewagtesten und künstlerisch ambitioniertesten Serien entstehen typischerweise bei den Pay-TV-Sendern, die im Gegensatz zu den freizugänglichen Broadcast-Networks nicht an die puritanischen Anstandsregeln der amerikanischen Rundfunkaufsichtsbehörde gebunden sind (keine obszönen Schimpfwörter, keine Nacktheit etc.). Auch auf das Image von Werbekunden müssen die Pay-TV-Sender meistens keine Rücksicht nehmen.¹ Vielmehr geht es ihnen darum, mit provokativen und zugleich gehobenen Programmen eine eigene Markenidentität aufzubauen, die sie von den großen Gratissendern unterscheidet und die Abo-Gebühr rechtfertigen soll.

Waren es in der Anfangsphase des Pay-TV vor allem die schneller, unzensuriert und ohne Werbepausen ausgestrahlten Spielfilme der Hollywood-Studios, die diese Funktion erfüllten, nutzte sich das Prinzip im Laufe der 1990er Jahre zunehmend ab. Zum einen, weil immer mehr Pay-TV-Sender nach dem gleichen Muster entstanden, zum anderen, weil sich mit dem Aufkommen von DVD und Internet neue Distributionswege für Spielfilme auftaten. «Niemand wird unser Angebot kaufen, nur damit er sich GLADIATOR noch mal anschauen kann», soll Chris Albrecht, der damalige Programmchef von HBO, gesagt haben.² Die Strategie, das Publikum fortan verstärkt mit seriellen Eigenproduktionen an den Sender zu binden, ging auf, und schon bald zogen andere Pay-TV-Sender nach.

Zu den führenden Anbietern gehören derzeit Showtime mit Serien wie THE L WORD (2004–2009), WEEDS (seit 2005), DEXTER (seit 2006), CALIFORNICATION (seit 2007), NURSE JACKIE (seit 2009) und UNITED STATES OF TARA

1 Ich verwende den Begriff «Pay-TV» vereinfachend, um sowohl Premium- als auch Basic-Cable-Kanäle zu bezeichnen. Während ein Basic-Cable-Kanal wie AMC zum kostengünstigen Grundangebot eines Kabelnetzbetreibers gehört und daher durch Werbung mitfinanziert werden muss, sind Premium-Sender wie HBO werbefrei, dafür aber nur gegen eine höhere Gebühr abonnierbar. Da sie im Gegensatz zu Broadcast-Sendern nicht über Antenne empfangen werden können, sind beide Typen von den Regeln der Federal Communications Commission (FCC) ausgenommen. Trotzdem existieren bei Basic-Cable-Sendern oft selbstaufgelegte Sittlichkeitsstandards.

2 Zitiert in: Carter, Bill «On Television: «Six Feet Under», A Morbid New Comedy, Tugs at HBO's Evolving Identity». In: *The New York Times* v. 02.07.2001 [<http://www.nytimes.com/2001/07/02/business/on-television-six-feet-under-a-morbid-new-comedy-tugs-at-hbo-s-evolving-identity.html?scp=3&sq=on+television+carter&st=nyt>].

(seit 2009), FX mit NIP/TUCK (2003–2010), DAMAGES (seit 2007) oder SONS OF ANARCHY (seit 2008), AMC mit MAD MEN (seit 2007), BREAKING BAD (seit 2008) und THE WALKING DEAD (seit 2010), Syfy mit BATTLESTAR GALACTICA (2003–2009) und ihrem Spin-off CAPRICA (2010). Und auch bei HBO geht die Serienproduktion nach Auslaufen der ersten Generation unermüdlich weiter: ENTOURAGE (seit 2004), BIG LOVE (seit 2006), IN TREATMENT (seit 2008), TRUE BLOOD (seit 2008), HUNG (seit 2009), TREME (seit 2010), BOARDWALK EMPIRE (seit 2010) – und auch dies ist nur eine Auswahl.

Renaissance des Fortsetzungsformats

Ein wesentlicher Teil der Faszination, die die neuen US-Serien auf ihr Publikum ausüben, basiert auf der Renaissance des Fortsetzungsformats.³ Eingeleitet wurde der Trend bereits in den 1980er Jahren, als mit DALLAS (CBS 1978–1991) die erste große Prime-Time-Soap-Opera entstand. Zuvor waren Seifenopern nur im billig produzierten Tagesprogramm zu sehen. Obwohl der Erfolg von DALLAS eine Welle von Nachahmern auslöste und das Format in der Folge auch auf andere Genres übertragen wurde – so bei der Polizeiserie HILL STREET BLUES –, dominierten in den US-Quotencharts bis Mitte der 90er Jahre immer noch die Episodenserien à la MACGYVER (ABC 1985–1992) oder THE COSBY SHOW (NBC 1984–1992). Anders als bei der Seifenoper spielt es bei einer Episodenserie im Grunde keine Rolle, was vorher geschah. Es gibt keine Cliffhanger und offenen Fragen, die Charaktere entwickeln sich kaum weiter (abgesehen davon, dass die Kinder zwangsläufig älter werden), wir erfahren selten Neues über die Vergangenheit, und auch die Beziehungen zwischen den Figuren bleiben statisch.



1-2 «We were on a break!» Das Auf und Ab in Ross' und Rachels Beziehung zieht sich durch alle zehn Staffeln der Sitcom FRIENDS (Warner/NBC).

3 In Anlehnung an die gängige Unterscheidung zwischen Fortsetzungsserien und Episodenserien verwende ich den Begriff «Fortsetzungsformat» hier ausschließlich für Serien, die mit episodienübergreifenden Handlungssträngen arbeiten.

Erst mit dem Erfolg von ER und der zumindest teilweise mit längeren Handlungssträngen arbeitenden Sitcom FRIENDS rangierte das Fortsetzungsformat wieder ganz oben in den Charts. Blickte man auf die unteren Ränge, schien sich aber weiterhin die alte Faustregel zu bewahrheiten, wonach Fortsetzungsserien zwar den Vorteil haben, dass sie ein besonders loyales Stammpublikum ausbilden, dafür aber auch den Nachteil, dass es Neueinsteigern und Gelegenheitsguckern schwer fällt, sich in der fortlaufenden Handlung zurechtzufinden.

Als ein anschauliches Beispiel hierfür lässt sich die Teenager-Serie BUFFY THE VAMPIRE SLAYER anführen, die von den Fans zwar kultisch verehrt und von der Kritik hochgelobt wurde, mit ihrer gewöhnungsbedürftigen Fantasy-Welt und den komplizierten Beziehungen für Außenstehende aber unweigerlich infantil wirken musste und daher nie an die Quoten einer Top-Show herankam (s. Tabelle 1).⁴ Selbst die Mystery-Serie THE X-FILES, bei der man das Dilemma durch eine relativ strikte Trennung zwischen selbstständigen «Monster of the Week»-Episoden und Folgen, die sich mit dem endlos verlängerten Enigma der Saga beschäftigten, zu lösen versuchte, blieb, was die Zuschauerzahlen betrifft, ein eher mittelmäßiger Erfolg.⁵

Mit dem Siegeszug von CSI (CBS seit 2000) und seiner diversen «Klone», die wieder ganz auf den Gelegenheitszuschauer abzielten, der sich beim Zappen zufällig einschaltet, sah es zu Beginn des neuen Jahrtausends für einen Moment so aus, als gewinne das Episodenformat wieder die Oberhand. Mit dem Start von 24 (Fox 2001–2010), ALIAS (ABC 2001–2006), LOST (ABC 2004–2010), DESPERATE HOUSEWIVES (ABC seit 2004), GREY'S ANATOMY (ABC seit 2005), PRISON BREAK (Fox 2005–2009) und HEROES (NBC seit 2006) kam im Laufe des Jahrzehnts aber doch eine neue Welle von Fortsetzungsserien hinzu. Und auch bei den Pay-TV-Serien dominierte das Format. Bemerkenswert war außerdem, wie radikal einige der neuen Serien gegen die alte Faustregel verstießen. Wer bei LOST nicht von Beginn an dabei war, hatte kaum eine Chance, das absurde Universum der Serie zu verstehen, und auch bei 24 war man ziemlich orientierungslos, wenn man eine Staffel nicht von Anfang an gesehen hatte. Was war geschehen?

Die Industrie hatte erkannt, dass sich viele Zuschauer die Serien nicht mehr «live», sondern zeitversetzt ansehen: sei es auf DVD, auf dem digitalen Videorecorder oder über den legalen und illegalen Download via

⁴ Selbstverständlich lässt sich der Erfolg einer Serie nicht nur mit dem Format erklären.

⁵ Ähnlich wie beim «Free-TV» oder beim «Handy» handelt es sich bei der Genrebezeichnung «Mystery» um einen Scheinanglizismus. Im englischen Sprachgebrauch bezeichnet der Begriff gewöhnliche Krimis, im deutschen Sprachraum rätselhafte Geschichten mit übernatürlichen Elementen. Zur Popularisierung des Neologismus trug vermutlich der Sender Pro7 bei, der unter diesem Schlagwort Serien wie THE X-FILES oder MILLENNIUM bewarb.



3–4 Nicht so infantil wie es auf den ersten Blick scheint: BUFFY THE VAMPIRE SLAYER (20th Century Fox/The WB/UPN).

Internet. Zudem arbeitete im Netz eine Armee von freiwilligen Helfern daran, den Verlauf der Serien und die Beschaffenheit ihrer Universen bis ins kleinste Detail zu dokumentieren. Der Medienwissenschaftler Henry Jenkins nennt es die «kollektive Intelligenz», die von den Produkten der Unterhaltungsindustrie herausgefordert werden will (2006, 134). Gerade Fortsetzungsserien mit ihren ständig wachsenden Story-Welten und offenen Fragen eignen sich besonders gut, um die Internetforen und -lexika mit Stoff zu versorgen. Auch in diesem Punkt spielt der technologische Wandel der späten 90er Jahre also eine wichtige Rolle. Wie es ein User der Newsgroup *alt.tv.twinpeaks* im Jahre 1990 formuliert haben soll: «Könnt ihr euch vorstellen, wie es gewesen wäre, wenn man TWIN PEAKS herausgebracht hätte, bevor es Videorecorder und das Netz gab? Es wäre die Hölle gewesen!» (zit. in Jenkins 1992, 78). Nun, für die meisten Zuschauer der heute wegweisend wirkenden, damals aber nach nur zwei Staffeln abgesetzten Serie war dem wohl so.

Wie weit sich der Konsum von Fernsehserien im sogenannten «Post-Network»-Zeitalter (Lotz 2007) auf andere Plattformen als die ursprüngliche TV-Ausstrahlung verlagert hat, lässt sich nur schätzen. Ein aktuelles und relativ zuverlässig dokumentiertes Beispiel dazu liefert die Vampir-



5-6 «Die Eulen sind nicht das, was sie scheinen». TWIN PEAKS mit dem späteren X-FILES-Hauptdarsteller David Duchovny in einer «bizarren» Nebenrolle (Paramount/CBS/ABC).

Serie TRUE BLOOD. Laut Angaben von HBO wurde eine Folge der zweiten Staffel 2009 im Durchschnitt von etwa 12,4 Millionen Zuschauern gesehen. Aber nur ungefähr 24% dieses Publikums waren schon bei der Erstausstrahlung am Sonntagabend um neun Uhr auf dem Hauptkanal des Senders dabei. 37%, also etwa 4,6 Millionen Zuschauer, sahen sich stattdessen lieber eine Wiederholung auf HBO oder einem seiner diversen Themenkanäle an. 21% (2,6 Mio.) zeichneten die Folgen digital auf, und rund 18% (2,2 Mio.) griffen auf HBOs Video-on-Demand-Service zurück.⁶

Von der DVD-Box der ersten Staffel wurden nach einer Schätzung der Statistikwebsite *The Numbers* in den USA im selben Jahr etwa 1,8 Millionen Einheiten verkauft. Dies sind zwar deutlich weniger als beim Topseller TWILIGHT (Catherine Hardwicke, US 2008), der etwa 10 Millionen Mal über den Ladentisch ging. Trotzdem war TRUE BLOOD damit die meistgekauftete Serie in Amerika und erreichte immerhin Platz 47 in den Jahrescharts. Der Absatz der zweiten Staffel wird derzeit mit 1,1 Millionen Stück beziffert.⁷

Am Schwierigsten ist es, die Rolle des Internets einzustufen. Zwar gab Apple im März 2009 bekannt, dass seit Einführung des Dienstes 2005 rund 250 Millionen TV-Episoden über seinen Online-Shop verkauft wurden. Detaillierte Angaben zu einzelnen Titeln machen legale Download- und Streaming-Anbieter wie iTunes oder Hulu aber nicht, ganz zu schweigen von den illegalen Distributionskanälen. Hier kann man sich höchstens an der Rangliste des Weblogs *TorrentFreak* orientieren, die auf den automatisch mitgezählten Download-Raten der File-Sharing-Plattform BitTorrent basiert. Danach wurden die neuen Folgen von TRUE BLOOD im Jahre 2009 im Durchschnitt jeweils 1,6 Millionen Mal weltweit heruntergeladen. Hinter den Spit-

6 Littleton, Cynthia (2009) «Cable Networks: A La Carte: Pay TV Grapples with Auds' On-Demand Appetites». In: *Variety* v. 18.09.2009 [http://www.variety.com/article/VR11180088 61.html?categoryid=1019&cs=1].

7 «Top-Selling-DVDs of 2009». In: *The Numbers* [http://www.the-numbers.com/dvd/charts/annual/2009.php].



7-10 Die derzeit erfolgreichste Pay-TV-Serie in den USA: TRUE BLOOD (Warner/HBO).

zenreitern HEROES (6,6 Mio. Downloads pro Folge) und LOST (6,3 Mio.) belegte TRUE BLOOD damit Platz 10 unter den beliebtesten Seriendownloads.⁸

BitTorrent gehört derzeit zu den populärsten Tauschbörsen. Daneben gibt es aber noch diverse andere Wege, wie Serienliebhaber an aktuelle Episoden kommen: Angefangen von anderen Peer-to-Peer-Netzwerken wie Gnutella oder eDonkey über Newsgroups und sogenannte One-Click-Hoster à la Rapidshare bis hin zu asiatischen YouTube-Konkurrenten, die es mit der Kontrolle der eingestellten Videos ebenfalls nicht so genau nehmen oder die illegalen Inhalte nicht schnell genug löschen. Die tatsächliche Anzahl der Internet-Schwarzseher dürfte also um einiges höher liegen.

Gestern und heute: 12 Merkmale von Qualitätsserien

Aufgrund ihrer langen Erzählbögen werden die neuen Serien oft mit Romanen verglichen. Doch es liegt auf der Hand, dass der Eindruck, es mit etwas Neuartigem und Hochwertigem zu tun zu haben, mit dieser Eigenschaft allein nicht erklärt werden kann. Denn wäre dem so, dann hätte man ja schon die Daily-Soaps aus den 1970er Jahren mit dem Gütesiegel «Qualitäts-TV» auszeichnen müssen. Tatsächlich kam der Begriff aber erst Mitte der 80er Jahre auf – zunächst bei einigen Fernsehkritikern, und dann auch in der Medienwissenschaft.

8 Ernesto (2009) «Top 10 Most Pirated TV-Shows of 2009». In: *TorrentFreak* [http://torrentfreak.com/top-10-most-pirated-tv-shows-of-2009-091231].

Prägend für den letzteren Diskurs war vor allem das 1996 erschienene Buch *Television's Second Golden Age: From HILL STREET BLUES to ER* von Robert J. Thompson. Darin stellte Thompson entgegen der damals vorherrschenden Meinung über das Fernsehen die These auf, dass es nicht die 1950er Jahre waren, in denen das Medium seine erste und zugleich letzte Blüte erlebte, sondern dass einige der besten TV-Serien aus den 80er Jahren stammten.⁹ Neben einer historischen Beschreibung der Faktoren, die zu diesem Trend geführt hatten, unternahm Thompson dabei den Versuch, Qualitätsserien anhand von zwölf typischen Merkmalen zu charakterisieren (ibid., 13–16). Diese Liste möchte ich im Folgenden durchgehen und zu Beispielen aus der zeitgenössischen US-Serienlandschaft in Beziehung setzen.

Offensichtlich hat sich seit der Periode, die Thompson behandelt und die man rückblickend als erste Phase des Quality-TV-Trends bezeichnen kann, einiges geändert. So zum Beispiel, dass sich Qualitätsserien heute zur dominanten Form der fiktionalen US-Fernsehproduktion entwickelt haben, oder der Umstand, dass Pay-TV-Serien wie *THE SOPRANOS* ihre Vorläufer in vielen Punkten noch übertreffen. Trotzdem hoffe ich zeigen zu können, dass Thompsons Kriterien nach wie vor ein wertvolles Instrument darstellen, um sich dem Phänomen anzunähern. Zugleich soll mein Beitrag einen groben Überblick über einige der wichtigsten und interessantesten US-Serien aus den letzten 15 Jahren vermitteln und ein paar wichtige Grundbegriffe und Konzepte zu diesem Thema erläutern.

1. Qualitätsserien sind nicht gewöhnliches Fernsehen.

Um als etwas Besonderes oder als künstlerisch wertvoll wahrgenommen zu werden, schreibt Thompson, sind Qualitätsserien bemüht, sich von den etablierten Normen des Fernsehens abzuheben. Dies kann auf zwei Arten geschehen: entweder, indem ein bereits etabliertes Genre transformiert wird, oder indem die Serie den Status quo noch radikaler herausfordert und Erzählmittel und Genremuster einsetzt, die im Fernsehen bislang völlig unerprobt waren. Thompsons Beispiele für die erste Kategorie sind *HILL STREET BLUES*, mit der die Polizeiserie revolutioniert wurde, *MOONLIGHTING*, die

⁹ Wenn in der angloamerikanischen Literatur von Quality-TV die Rede ist, sind damit in der Regel fiktionale Sendungen gemeint. Obwohl man sie durchaus als einen Indikator für den Gesamtzustand des Mediums heranziehen kann, misst sich die Qualität des Fernsehens aber natürlich nicht nur an solchen Serien oder anderen fiktionalen TV-Produktionen. Der Begriff des ersten Goldenen Zeitalters bezieht sich im Übrigen primär auf eine Reihe live inszenierter TV-Dramen und Theaterstücke und nicht auf Serien nach dem heutigen Allgemeinverständnis. Dennoch kann man diese Sendungen als Anthologie-Serien bezeichnen, da sie in ein Programmgefäß mit gleichbleibendem Titel wie *KRAFT TELEVISION THEATER* (NBC 1947–1958), *THE PHILCO TELEVISION PLAYHOUSE* (NBC 1948–1958) oder *PLAYHOUSE 90* (CBS 1956–1960) eingebettet waren.



11–12 Genre-
transformation und
innovative Erzähl-
mittel. *THE SOPRANOS*
(Warner/HBO) und
ALLY McBEAL (20th
Century Fox/Fox).

mit den Konventionen des Detektiv-Genres brach, und die innovative Art, mit der *ST. ELSEWHERE* die Normen des Krankenhaus-Dramas erweiterte.

Ein vergleichbares Beispiel aus der zeitgenössischen Serienlandschaft ist *THE SOPRANOS*. David Chase, der Erfinder der Serie, nahm das im Fernsehen noch kaum etablierte Mafia-Genre und transformierte es. Dies wohl am auffälligsten dadurch, dass er sich stärker auf das familiäre Alltagsleben des Mafiabosses und dessen psychische Probleme konzentrierte; aber zum Beispiel auch, indem er das gewohnte Pathos des Genres herunterschraubte und durch Humor ersetzte.

Ähnliches gilt für *BATTLESTAR GALACTICA* und das Science-Fiction-Genre. Vergleicht man die Serie mit dem *STAR-TREK*-Franchise, das in der Zeit, als *BATTLESTAR GALACTICA* startete, immer noch der prominenteste TV-Vertreter seiner Gattung war, fällt auf, dass die Figuren von *BATTLESTAR GALACTICA* viel mehr psychologische Tiefe und private Probleme haben. Colonel Tigh zum Beispiel ist Alkoholiker, und sogar der ehren-



13–14 Alkoholsucht und Beziehungsprobleme im All. *BATTLESTAR GALACTICA* (Universal/Syfy).

werte Admiral Adama trinkt gerne einen über den Durst, wenn ihm der Druck zu viel wird. Auch Sex und Beziehungskonflikte spielen in der von Ronald D. Moore und David Eick konzipierten Serie eine wesentlich prominentere Rolle als in der vergleichsweise sterilen Welt des *STAR TREK*-Universums. Allgemein ist die Welt von *BATTLESTAR GALACTICA* dreckiger und rauer als die von *STAR TREK*, und selbst auf der Ebene des audiovisuellen Stils, in dem uns diese Welt präsentiert wird, unterscheidet sich die Show deutlich von ihren Vorläufern. So wurden die Weltraumsequenzen nicht wie üblich mit perfekten Kamerafahrten und lauten Soundeffekten inszeniert, sondern mit einer erratisch herumspringenden Kamera und gedämpftem Ton, was den Bildern einen pseudodokumentarischen Anstrich gibt und eine Atmosphäre schafft, die sich der faktischen Stille des Alls zumindest annähert.

Thompsons Beispiele für die zweite Kategorie sind das von Reunion-Filmen wie *THE BIG CHILL* (Lawrence Kasdan, US 1983) inspirierte Beziehungsdrama *THIRTYSOMETHING* und *TWIN PEAKS*. Bezieht man die relativ konservativen Sehgewohnheiten der Zeit mit ein, als *TWIN PEAKS* entstand, hat bislang wohl kaum eine Serie die Erwartungen des Publikums wieder so intensiv herausgefordert wie die bizarre Krimi-Seifenoper von David



15–16 Wer möchte, kann sich die Folgen seines Lieblingspatienten später noch mal am Stück ansehen. Laura aus der ersten Staffel von *IN TREATMENT* (HBO).

Lynch und Mark Frost Anfang der 90er Jahre. Dennoch kann man vergleichbare Fälle auch in der jüngeren Seriengeschichte finden. So etwa die 1997 lancierte Anwalts-Soap *ALLY McBEAL*, die mit ihren exzentrischen Figuren und kuriosen Fällen von den zeitgenössischen Zuschauern trotz der *TWIN PEAKS*-Erfahrung wohl immer noch als eine ziemlich abgedrehte und außergewöhnliche Show erlebt wurde. Mit ihren an Zeichentrickfilme angelehnten «Fantasie-Sequenzen», die oft als audiovisuelle Metaphern für die inneren Zustände der Figuren fungieren, führte *ALLY McBEAL* außerdem ein narratives Instrument ein, das man bei «Live-Action-Serien» in dieser Form noch nie gesehen hatte.

In anderen Fällen machen sich die Innovationen die typischen Eigenschaften des Fernsehmediums zunutze. Ein Beispiel hierfür ist das Echtzeit-Konzept von *24*, ein weiteres die noch raffiniertere Weise, wie bei *IN TREATMENT* die inhaltliche Prämisse der Serie mit deren Sendezeitplan verbunden wird. *IN TREATMENT* handelt von einem Psychiater und dessen wöchentlichen Sitzungen mit vier Patienten. In der fiktionalen Welt besucht jeder Patient Dr. Weston an einem bestimmten Tag von Montag bis Donnerstag; am Freitag hat Dr. Weston seine eigene Therapiesitzung bei seiner Mentorin Gina. Dieser Terminplan wird dann auch auf der Pro-

grammebene gespiegelt, so dass die Folgen jedes Patienten an dem Wochentag ausgestrahlt werden, an dem auch die fiktionalen Besuche bei Dr. Weston stattfinden.¹⁰

Auf DVD oder einem Festplattenrecorder gespeichert, ergeben sich für beide Serien neue Rezeptionsmöglichkeiten. So kann man sich bei *IN TREATMENT* die Sitzungen seines Lieblingspatienten später auch noch einmal am Stück ansehen. Und glaubt man den Selbstberichten im Internet, dann haben es einige besonders hartgesottene Fans tatsächlich schon geschafft, sich eine Staffel von 24 in einer vierundzwanzigstündigen Marathon-Sitzung anzuschauen. Korrekterweise sollte ich dabei anmerken, dass *IN TREATMENT* ursprünglich nicht von HBO entwickelt wurde, sondern das Remake einer erfolgreichen israelischen Serie ist. Im Original heißt die Produktion *BeTIPUL* (Hot 3 2005–2008).

2. Qualitätsserien werden von Künstlern gemacht.

Der zweite Punkt auf Thompsons Liste betrifft die Macher: Qualitätsserien werden nicht von Auftragsarbeitern geschaffen, sondern von Künstlern. Statt wie Thompson von «Künstlern» zu reden, kann man auch den etwas bescheideneren Begriff des «Auteurs» verwenden.¹¹ Diese Künstler oder Auteurs, so Thompson, kommen entweder aus prestigeträchtigeren Medien wie dem Film oder haben sich ihre Lorbeeren direkt beim Fernsehen verdient.

Als Vertreter der ersten Kategorie erwähnt Thompson David Lynch und John Sayles. Für den europäischen Kontext der ersten Phase von Quality-TV könnte man hier aber auch Lars von Trier (*RIGET* [DK, Danmarks Radio 1994, 1997]), Edgar Reitz (*HEIMAT* [DE, ARD 1984, 1992, 2004]) oder Rainer Werner Fassbinder (*ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG* [DE, ARD 1972]) einsetzen. Wie bei Lynch handelte es sich bei von Trier, Reitz und Fassbinder um etablierte Autorenfilmer, die ihr angestammtes Territorium verließen, um das TV-Serienformat für eines ihrer Projekte zu nutzen.

Thompsons Beispiel für die Kategorie des TV-Auteurs ist Steven Bochco, der legendäre Schöpfer von *HILL STREET BLUES*. Für Europa lässt sich außerdem Dennis Potter anführen, ein akklamierter britischer Fernsehautor, der für die BBC auch Miniserien wie *PENNIES FROM HEAVEN* (1978) oder *THE SINGING DETECTIVE* (1986) schrieb.

10 In manchen Fällen handelt es sich bei den Patienten auch um ein Paar oder eine Familie. Ab der zweiten Staffel wurde das strenge Programm-Schema der Serie von HBO aufgegeben.

11 Der Begriff des «Auteurs» wurde massgeblich von den Kritikern der Zeitschrift *Cahiers du cinéma* geprägt, die damit in den 1950er Jahren Hollywood-Regisseure wie Alfred Hitchcock oder Howard Hawks zu Künstlern aufwerten wollten. In der Nouvelle Vague traten Kritiker wie François Truffaut und Jean-Luc Godard dann selbst als Filmautoren auf.

Blickt man auf die zeitgenössische Serienlandschaft, stellt man fest, dass sich der Trend des etablierten Film-Auteurs, der sich für einen Ausflug in die «Niederungen» des Fernsehens begibt, nicht bestätigt hat. Dies ist nicht der Weg, wie Qualitätsserien heute typischerweise entstehen. Zwar gibt es einige Writer-Producer, die in beiden Medien arbeiten oder ihre Karriere beim Film begonnen haben; selbst bei diesen Vertretern basiert der Auteur-Status aber meist auf ihren Erfolgen im Fernsehen und nicht umgekehrt.

Vor allem aber dürften die Namen der Schöpfer, die hinter dem derzeitigen Serienboom stehen, weiten Teilen des Publikums gar nicht geläufig sein. Die Gründe dafür sind nicht schwer zu erraten: Anders als beim Film und insbesondere beim Kunst kino, wo das Auteur-Prinzip ein zentrales Vermarktungsinstrument darstellt, werden Serien dem Publikum nur selten als das Werk eines individuellen Künstlers präsentiert. Auch mit der Tatsache, dass die führenden Köpfe meist mit einem Team von Co-Autoren und ständig wechselnden Regisseuren zusammenarbeiten, tut man sich bei der Presse und selbst in der Medienwissenschaft oft schwer. Wirklich berühmt sind die Gründer und Showrunner zeitgenössischer Serien daher meistens nur bei den besonders eingefleischten Fans.

Die derzeit prominenteste Figur ist hier wohl J. J. Abrams. Mit Filmen wie *MISSION IMPOSSIBLE 3* (US 2006), *CLOVERFIELD* (US 2008) und *STAR TREK* (US 2009) blickt er inzwischen auch auf eine erfolgreiche Karriere als Kinoregisseur und -produzent zurück. Ermöglicht wurde dies aber erst dank seines Durchbruchs mit der Agentenserie *ALIAS*. Außerdem gilt Abrams als der Erfinder von *LOST*, wobei die Fans im Laufe der Jahre allerdings dazu übergegangen sind, die aktiven Showrunner Damon Lindelof und Carlton Cuse als die Auteurs der Serie zu betrachten. Bei *FRINGE* (Fox seit 2008), der neusten Serie seiner Produktionsfirma Bad Robot, wo Abrams mit gleich drei Showrunnern zusammenarbeitet und den formellen Executive-Producer-Credit sogar mit sieben Kollegen teilt, hat sich das Publikum anscheinend noch keine klare Meinung gebildet.¹²

12 Die Begriffe «Executive Producer», «Showrunner», «Creator» (Erfinder/Schöpfer) und «Writer-Producer» können zwar alle auf dieselbe Person zutreffen, meinen streng genommen aber nicht dasselbe. Anders als beim Film, wo der Titel «Executive Producer» üblicherweise an jemanden vergeben wird, der sich zwar um das Projekt verdient gemacht hat, am kreativen Prozess aber kaum beteiligt ist, sind die Executive Producer beim US-Fernsehen die leitenden Gestalter. Mitunter kann es sich zwar hier um einen Ehrentitel handeln, üblicherweise sind die Produzenten beim TV aber auch als Autoren und kreative Entscheidungsträger tätig. Der oder die ranghöchsten Executive Producer werden informell auch «Showrunner» genannt und übernehmen somit eine vergleichbare Machttrolle wie der Regisseur beim Film. Sie haben bei den kreativen Entscheidungen das letzte Wort und sind mitunter auch quantitativ die Hauptautoren der Serie. Manchmal werden sie deshalb auch als «Head Writer» bezeichnet, im Gegensatz zu den rangniedrigeren Staff Writers. Haben sie das Konzept der Serie entwickelt oder mitgestaltet, haben sie zusätzlich den Anspruch, als Creator der Show ausgewie-

Ein weiterer Writer-Producer, der über den Erfolg seiner Serien Kultstatus erlangt hat, ist Joss Whedon, der Schöpfer von *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* und *ANGEL* (The WB 1999–2004). Mit seinen späteren TV-Serien *FIREFLY* (Fox 2002) und *DOLLSHOUSE* (Fox 2009–2010) hatte Whedon zwar weniger Glück; dank seiner außergewöhnlichen Beliebtheit und Präsenz im Internet landete er mit der Online-Miniserie *DR. HORRIBLE'S SING-ALONG BLOG* (2008) aber trotzdem einen Hit. In den USA können viele Jugendliche die Musical-Nummern tatsächlich mitsingen. Ursprünglich war das Projekt als eine Art Lückenfüller während des Autorenstreiks (Nov. 2007–Feb. 2008) entstanden. In einem Interview kündigte Whedon später aber an, sich fortan nur mehr auf Online-Produktionen konzentrieren zu wollen.¹³

Auch Chris Carter, der Gründer von *THE X-FILES*, *THE LONE GUNMEN* (Fox 2001) und *MILLENNIUM* (Fox 1996–1999), wurde am Höhepunkt seiner Karriere als Auteur gefeiert. Seit dem eher unrühmlichen Ende seiner Flaggschiff-Show und dem gescheiterten Versuch, das Mystery-Franchise durch einen weiteren Spielfilmbaleger neu zu beleben (*I WANT TO BELIEVE*, US/CA 2008), ist es um den einstigen Medienliebling in den letzten Jahren aber eher still geworden.

Obwohl man ihn hierzulande weniger kennt, gehört Aaron Sorkin in Amerika ebenfalls zu den berühmteren Serienmachern. Mit den Drehbüchern zu *A FEW GOOD MEN* (Rob Reiner, US 1992) und *THE AMERICAN PRESIDENT* (Rob Reiner, US 1995) hatte sich Sorkin in der Industrie bereits Anfang der 90er einen Namen gemacht. Seinen endgültigen Durchbruch feierte er aber erst einige Jahre später mit der bahnbrechenden Sensationsserie *THE WEST WING*, die im deutschsprachigen Free-TV erstaunlicherweise nie zu sehen war und erst im Jahre 2008 ins Programm des auf Serien spezialisierten Pay-TV-Senders FOX-Channel aufgenommen wurde. Seit dem Flop seines Nachfolgeprojekts *STUDIO 60 ON THE SUNSET STRIP* (NBC 2006, siehe unten) hat sich Sorkin wieder mehr auf das Filmdrehbuchschreiben konzentriert. Hierzu gehören die Geheimdienstsatire

sen zu werden. Der ursprüngliche Erfinder einer Serie kann das Tagesgeschäft aber auch andern überlassen oder wegen Streitigkeiten aus dem Prozess ausscheiden. Auch Showrunner verlassen eine Serie manchmal nach einigen Jahren, um sich neuen Projekten zu widmen. Selbst wenn sie gerade nicht als kreative Leiter einer bestimmten Serie aktiv sind, trifft auf solche Akteure immer noch die allgemeine Berufsbezeichnung des «Writer-Producer» zu. Für ausführlichere Erläuterungen siehe *Wikipedia*, Lemma «Executive Producer» [http://en.wikipedia.org/wiki/Executive_producer] oder *The Encyclopedia of Television*, Lemma «Producer in Television» [<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=producerint>]. Zur unterschiedlichen Rolle des Regisseurs bei Film und Fernsehen siehe: *ibid.*, Lemma «Director, Television» [<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=directortel>].

- 13 Kushner, David (2009) «Joss Whedon Goes Where No TV Man Has Gone Before». In: *Rolling Stone*, Februar 2009 [http://www.rollingstone.com/news/story/25951789/joss_whedon_goes_where_no_tv_man_has_gone_before].

CHARLIE WILSON'S WAR (Mike Nichols, US 2007) und das Facebook-Biopic *THE SOCIAL NETWORK* (David Fincher, US 2010).

Ähnlich wie bei Sorkin verlief die Karriere bei Alan Ball. Für das Drehbuch zu *AMERICAN BEAUTY* (Sam Mendes, US 1999) gewann er sogar den Oscar.¹⁴ Heute verbinden Serienliebhaber und Industrieinsider seinen Namen aber längst nur noch mit seiner Rolle als Schöpfer und Showrunner der HBO-Produktionen *SIX FEET UNDER* und *TRUE BLOOD*. Balls Bekanntheitsgrad liegt dabei wohl in etwa in dem Bereich, wo man auch Akteure wie David Chase (*THE SOPRANOS*), David Simon (*THE WIRE*, *TREME*) oder Matthew Weiner (*MAD MEN*) einordnen kann.

Als aufmerksamer Feuilleton- und Internetleser ist man über diese Namen vielleicht mittlerweile schon gestolpert. Vom Prestige und Renommee eines David Lynch, Lars von Trier, Steven Spielberg oder James Cameron sind diese Kulturschaffenden aber immer noch ein gutes Stück weit entfernt. Ganz zu schweigen von den zahlreichen Fernsehmachern, die in der Presse so gut wie gar nicht auftauchen. Zwar sind Serien wie *ALLY McBEAL* oder *SEX AND THE CITY* so gut wie jedem vertraut. Kaum einer hat aber jemals von den Branchenveteranen David E. Kelley oder Darren Star gehört, die sie geschaffen haben. Und dasselbe gilt für das ursprüngliche Führungsteam von *DEXTER* – John Goldwyn, Sara Colleton, Clyde Philipps, Daniel Cerone, Melissa Rosenberg, Scott Buck und Robert Lloyd Lewis – oder den Schöpfer und Hauptautor von *BREAKING BAD* – Vince Gilligan.¹⁵

Die traditionelle Auffassung, nach der Serien keine Kunst sein können, es sei denn, sie werden von jemandem gemacht, dessen Name und Image für das Label bürgt, beginnt sich also erst allmählich zu lockern. Betrachtet man das Auteur-Konzept unter einem funktionalen Aspekt, lässt sich das Verhältnis zum Prinzip Serie allerdings noch einmal anders deuten. Denn wie der gleichbleibende Franchise-Titel bei einem Blockbuster-Sequel oder der Titel einer bekannten Fernsehserie erfüllt auch bei Autorenfilmen der Name des Regisseurs eine Wiedererkennungs- und Orientierungsfunktion, zumindest dann, wenn es sich um sein zweites oder drittes Werk handelt.

Wird ein Film von Quentin Tarantino oder Woody Allen angekündigt, signalisiert der Name des Regisseurs nicht nur kulturelle Relevanz, sondern weckt unweigerlich auch eine Vorstellung davon, was man von diesem Film erwarten kann – bei Tarantino: Gewalt und ironische Schundästhetik, bei Allen: intellektueller Wortwitz und Beziehungsprobleme. Obwohl

14 Im Februar 2011 wurde auch Aaron Sorkin mit einem Academy Award geehrt.

15 Für weitere Kurzportraits und eine ausführlichere Diskussion der Autorentheorie im Kontext des Fernsehens siehe u.a. Lavery (in Vorbereitung) und Lavery (2010). Online in: *Remediate!* (Tagungsdokumentation) [<http://www.merz-akademie.de/remediate/?id=4&l=de>].

sich die wiedererkennbare Handschrift eines Auteurs im Laufe seiner Karriere natürlich ändern kann und manche Filmemacher ein sehr abwechslungsreiches Œuvre vorzuweisen haben, findet sich die für Serien typische Mischung aus Differenz und Wiederholung also auch beim Autorenkino wieder. Zur Abgrenzung gegenüber anderen Filmen und Filmreihen steht der Name des Auteurs für Einzigartigkeit und das Besondere. Zugleich schaffen die wiederkehrenden Elemente innerhalb der Reihe aber auch Vertrauen und reduzieren die Unsicherheit des Zuschauers darüber, ob sich die Investition von Zeit und Geld bei der aktuellen Gemütslage denn auch wirklich lohnt. Ob es heißt ALFRED HITCHCOCK PRESENTS, wie bei der TV-Anthologieserie aus den 60 Jahren, oder ob es sich wirklich um einen neuen Film des Meisters handelt, macht so gesehen keinen großen Unterschied.

3. Qualitätsserien sprechen ein gehobenes Publikum an.

Thompsons dritter Punkt betrifft die Zuschauer: Galten Serien für lange Zeit als Inbegriff seichter Massenunterhaltung, sprechen Qualitätsserien ein gehobenes Publikum an. Es kommt aus der sozialen Oberschicht, ist gebildet, urban und jung. Im Grunde sind wir es also, für die Qualitätsserien gemacht werden: Akademiker und kulturell bewanderte Mediennutzer, die das Fernsehen früher meist nur verhohlen genießen konnten, bei den neuen, auf ihre Ansprüche zugeschnittenen Produkten aber kaum noch Anlass haben, sich zu schämen.

4. Qualitätsserien haben niedrige Einschaltquoten und kämpfen gegen den Widerstand der Sender und des Mainstream-Publikums.

Obwohl sie ein bei der Werbeindustrie besonders begehrtes Publikum ansprechen, müssen sich Qualitätsserien laut Thompson oft erst gegen die Skepsis der profitorientierten Sender und den Geschmack des Mainstream-Publikums durchsetzen. Sie sind selten ein Riesenerfolg, und selbst wenn sie erfolgreich werden, geschieht dies oft erst nach einer Phase, bei der ungewiss ist, ob sie den Quotenwettbewerb überstehen. Sofort-Erfolge sind bei Qualitätsserien aus Thompsons Sicht daher eher selten.

In der aktuellen Serienlandschaft lässt sich diese These so sicherlich nicht mehr halten, denn eine Qualitätsserie kann heute auf Anhieb Spitzenquoten erreichen. Typische Beispiele dafür sind DESPERATE HOUSEWIVES oder LOST. Beide wurden im Jahre 2004 von ABC lanciert und schnellten augenblicklich ins Topsegment der Quotencharts, nachdem ABC seiner Konkurrenz über Jahre hinterhergehint war.

Daneben gibt es aber natürlich immer noch Serien, die ums Überleben kämpfen müssen oder nach kurzer Zeit abgesetzt werden. Zwei Beispiele

aus dem Pay-TV-Sektor sind HBOs CARNIVALE (2003–2005), eine Mystery-Serie, die in einer fahrenden Freak-Show während der Depression der 30er Jahre angesiedelt ist, und Showtimes Familien-Drama HUFF (2004–2006) mit Oliver Platt in der haarsträubenden Nebenrolle des drogensüchtigen Anwalts Russell Tupper. Beide Serien überlebten nur zwei Staffeln.

Zwei Beispiele aus dem Broadcast-Sektor sind STUDIO SIXTY ON THE SUNSET STRIP, in der es um die Geschehnisse hinter den Kulissen einer SATURDAY-NIGHT-LIVE-ähnlichen Sketch-Show geht, und das skandalträchtige 70er-Jahre-Drama SWINGTOWN (CBS 2008, siehe unten). Hier war jeweils schon nach einer Staffel Schluss.

Grundsätzlich geben die Pay-TV-Sender ihren Serien etwas mehr Zeit, ihr Publikum zu finden, da sie nicht unmittelbar von Einschaltquoten und Werbeeinnahmen abhängig sind. Wenn die Produktionskosten so hoch sind wie bei der Serie CARNIVALE, die etwa vier Millionen Dollar pro Folge verschlang, werden die niedrigen Einschaltquoten – die für ein Broadcast-Network ohnehin inakzeptabel wären – aber auch bei den Kabelkanälen zum Problem.



17–18 Überlebten nur für kurze Zeit: Die Backstage-Serie STUDIO 60 ON THE SUNSET STRIP (Warner/NBC) und das Mystery-Drama CARNIVALE (Warner/HBO).

Tabelle 1 gibt einen groben Überblick über die Unterschiede zwischen den Zuschauerzahlen bei erfolgreichen Broadcast-Network- und erfolgreichen Pay-TV-Shows. Sie zeigt die durchschnittlichen Einschaltquoten einiger der bekanntesten Serien der letzten Jahre aus den beiden Sektoren. Wie auf der linken Seite zu sehen ist, liegen die Zuschauerzahlen bei einer Top-Network-Show in einer Spannbreite von ca. 21 Millionen Zuschauern bei Serien wie CSI und FRIENDS und etwa 11 Millionen bei 24. Verglichen damit sind die Einschaltquoten im Pay-TV-Sektor deutlich niedriger. An der Spitze liegt THE SOPRANOS mit einem Durchschnitt von ca. 8 Millionen Zuschauern pro Folge. THE SOPRANOS war allerdings ein außergewöhnlicher Erfolg für HBO. Typischerweise liegen die Quoten bei den Pay-TV-Sendern eher in einer Spannbreite von ca. 5 Millionen Zuschauern wie in den besten Jahren von SIX FEET UNDER und lediglich etwa 2 Millionen wie bei IN TREATMENT oder CALIFORNICATION (je nachdem, ob man die Wiederholungen mitzählt oder nicht). Zum Vergleich: 2 bis 5 Millionen Zuschauer sind in etwa das, was ein bekannterer Independent-Film wie THE WRESTLER (Darren Aronofsky, US 2008) oder eine Prestige-Studioproduktion wie REVOLUTIONARY ROAD (Sam Mendes, US 2008) auf dem US-Markt erzielt.¹⁶

Broadcast-Serien	Zuschauer pro Folge in Mio. (Durchschnitt aller Staffeln)
CSI (CBS)	21,7
FRIENDS (NBC)	20,0
ER (NBC)	18,8
DESPERATE HOUSEWIVES (ABC)	18,2
GREY'S ANATOMY (ABC)	16,9
NAVY CIS (CBS)	15,4
HOUSE M.D. (Fox)	15,1
FRASIER (NBC)	14,1
LOST (ABC)	13,9
ALLY McBEAL (Fox)	11,8
THE X-FILES (Fox)	11,6
24 (Fox)	11,3
BUFFY THE VAMPIRE SLAYER (The WB)	4,6

¹⁶ Bei den Werten aus der Pay-TV-Tabelle handelt es sich zum Teil um relativ schwach abgestützte Schätzungen, da die Quoten in diesem Sektor nur sporadisch in der Presse veröffentlicht werden (typischerweise zum Saisonauftakt oder -ende) und nur ab und zu Durchschnittswerte von ganzen Staffeln enthalten. Zudem werden oft nur die Daten der Erstausstrahlung angegeben oder nur die Gesamtzuschauerzahl, und mitunter bleibt überhaupt ungewiss, worauf sich die kolportierten Werte genau beziehen. Dies trifft vor allem auf die Quellenlage bei älteren Serien zu.

Pay- und Kabel-TV-Serien	Zuschauer pro Folge in Mio. (Durchschnitt aller Staffeln, wenn nicht anders vermerkt)	
	Erstausstrahlung	Inkl. Wiederholungen und DVR
THE SOPRANOS (HBO)*	8,1	(Staffel 5) 14,4
SEX AND THE CITY (HBO)*	7,0	–
SIX FEET UNDER (HBO)*	4,3	–
TRUE BLOOD (HBO)	3,4	10,0
CARNIVALE (HBO)*	2,6	–
BIG LOVE (HBO)	2,5	(Staffel 3) 5,0
BATTLESTAR GALACTICA (Syfy)	2,0	–
THE WIRE (HBO)	1,7	(Staffel 4) 4,4
MAD MEN (AMC)	1,4	(Staffel 3) 2,5
BREAKING BAD (AMC)	1,4	(Staffel 3) 2,2
DEXTER (Showtime)	1,0	2,1
CALIFORNICATION (Showtime)	0,7	2,1
IN TREATMENT (HBO)	0,4	1,8

US-TV-Haushalte:	115 Mio.
Subskribenten:	Syfy: 94 Mio.
	AMC: 88 Mio.
	HBO/Max: 41 Mio.
	Showtime: 15 Mio

Tab. 1 Zuschauerzahlen von Broadcast- vs. Pay-TV Serien. Aufgrund der unvollständigen oder ungenauen Quellenlage handelt es sich bei den Werten der Pay-TV-Serien nur um grobe Richtwerte. Hauptquellen: *Variety*, *Hollywood Reporter*, *TV by the Numbers*, *The Futon Critic*, *Wikipedia*.

* Hier geht aus der Quelle nicht hervor, inwieweit Wiederholungen und andere Plattformen mit dazu gezählt wurden.

5. Qualitätsserien verfügen über ein großes Figuren-Ensemble, präsentieren unterschiedliche Perspektiven und haben multiple Plots.

Das extremste Beispiel aus der gegenwärtigen US-Serienlandschaft für Thompsons fünftes Merkmal ist zweifelsohne THE WIRE. Zählt man die kleineren, aber dennoch markanten Rollen mit dazu, umfasst das Ensemble von David Simons Serie etwa 80 Figuren. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass es sich dabei um die Figuren aus allen fünf Staffeln handelt. Eine der Besonderheiten von THE WIRE ist, dass sich die Erzählung in jedem Sendejahr auf ein anderes Milieu der Stadt Baltimore konzentriert. Neben einer Gruppe von Polizisten und einer Drogengang gehören dazu



19 Das Ensemble von *THE WIRE* umfasst ca. 80 Figuren (HBO.com).

die Hafenarbeiter, die Schule, das Rathaus und eine Zeitung, so dass in jeder Staffel eine neue Gruppe von Figuren eingeführt wird, während andere wieder aus dem Blickwinkel verschwinden. Diese Schwerpunktverlagerung relativiert die verblüffende Größe des Ensembles zwar, macht zugleich aber deutlich, wie weit es *THE WIRE* mit seinem Pluralismus und der Vielfalt der präsentierten Perspektiven treibt.

6. Qualitätsserien haben ein Gedächtnis.

Qualitätsserien können fortgesetzte Handlungsstränge benutzen oder mit in sich geschlossenen Folgen arbeiten. In jedem Fall aber, so Thompson, werden sie sich auf frühere Ereignisse zurückbeziehen. Die Figuren entwickeln sich weiter und verändern sich.

Wie sich Episoden- und Fortsetzungsserien grundsätzlich unterscheiden lassen, habe ich zu Beginn bereits erwähnt. Man kann das Spektrum der Serialisierung aber auch noch weiter aufgliedern. In der Literatur gibt es dazu diverse Modelle (vgl. z.B. Weber/Junklewitz 2008). Ich beschränke mich an dieser Stelle auf ein einfaches Schema mit vier Stufen.

Auf der untersten Stufe stehen die sogenannten *procedurals* à la CSI, die üblicherweise ein bis drei Haupthandlungsstränge haben, die am Ende einer Folge alle abgeschlossen werden. Weil abgeschlossene Episoden typisch für Polizei- oder Anwaltsserien sind, bei denen Arbeitsprozesse im Vordergrund stehen (versus den Figuren und deren persönlichem Drama wie etwa in der Seifenoper), verwenden manche Autoren den Begriff «procedural» als Synonym für das Episodenformat. Streng genommen ist dies aber falsch, denn eigentlich bezieht sich der Begriff auf den zweiten Aspekt, also die eher unpersönlichen Arbeitsprozesse, und nicht auf die Abgeschlossenheit der Folgen, die es ja auch bei Sitcoms gibt.¹⁷ Dass die beiden Aspekte oft zusammenfallen, ist lediglich ein historisch gewachsener Zufall. Denn nur weil sich eine Serie auf Arbeitsprozesse konzentriert, müssen die Handlungsstränge am Ende der Folge ja nicht zwangsläufig abgeschlossen sein. Theoretisch könnte sich die Aufklärung eines Mordfalls bei CSI auch über mehrere Episoden erstrecken – so wie bei der für Seifenopern und Krankenhaus-Serien typischen Zopfstruktur.

Bei diesem Muster wird während eines Handlungsstrangs, der sich vielleicht über drei oder vier Episoden spannt, ein neuer, parallel laufender Strang eröffnet, der dann über das Ende der ersten Geschichte hinausragt und sich wiederum über zwei oder drei Folgen fortspinnt. Während dieser Folgen wird dann ein dritter Handlungsstrang eingeführt und so weiter. Typische Beispiele für diese Struktur sind DALLAS oder ER.

In manchen Fällen bleiben ein oder mehrere Handlungsstränge aber auch über die ganze Staffel offen. Je nachdem, ob man sich dabei eher auf ein äußeres Geschehen oder die innere Entwicklung einer Figur bezieht, spricht man im Drehbuchjargon bei solchen Bögen auch von *story-* oder *character arcs*, wobei auch die kürzeren Stränge wie in ER mit dazugehören. Zwei typische Beispiele für Serien, die mit staffelüberspannenden Handlungssträngen arbeiten, sind 24 und BUFFY THE VAMPIRE SLAYER. In beiden Fällen stehen der Held oder die Heldin einem Gegner gegenüber, dessen endgültige Niederlage bis zum Ende der Staffel hinausgezögert wird.

Im Extremfall können ein oder mehrere Handlungsstränge sogar über den Verlauf der gesamten Serie offen bleiben. Nach dem Sprachgebrauch der X-FILES-Macher, die diesen Begriff seinerzeit einführten, um entnervten Zuschauern die Struktur der Serie zu erklären, bezeichnet man

17 Der Begriff ‚police procedural‘ entstand ursprünglich im Kontext der Kriminalliteratur in den 1950er Jahren, um Romane zu bezeichnen, bei denen die Schilderung realistisch-polizeilicher Ermittlungsmethoden im Vordergrund stand. Für eine ausführlichere Abgrenzung zu älteren Subgenres wie der klassischen Detektivgeschichte oder der Hard Boiled Detective Novel vgl. bspw. Waugh (1982). Online in: *Classic Crime Fiction* [<http://www.classiccrimefiction.com/american-policeprocedural.html>].



20–21 Während die Helden von ER (Warner/NBC) ihre Probleme typischerweise innerhalb von ein paar Folgen lösen, wird der endgültige Showdown bei 24 (20th Century Fox/Fox) bis zum Ende der Staffel hinausgezögert.

solche Handlungsstränge mitunter auch heute noch als den *mythology arc* einer Serie. Zwei jüngere Beispiele, die auf das Muster solcher serienübergreifenden «Rätsel» setzten, sind *BATTLESTAR GALACTICA* und *LOST*.

7. Qualitätsserien kreieren ein neues Genre, indem sie bestehende Genres kombinieren.

Ergänzend zu der unter Punkt 1 besprochenen Genretransformation führt Thompson eine weitere Strategie an, bei der bekannte Genremuster neu zusammengesetzt werden und deshalb innovativ wirken. Sein Beispiel ist die Serie *NORTHERN EXPOSURE* (CBS 1990–1995), die er als Mischung aus Drama, Komödie, Arzt-Genre und *fish-out-of-water sitcom* beschreibt.¹⁸ Ein besonders markantes zeitgenössisches Beispiel ist *HOUSE M.D.* Wie viele Fernsehkritiker bemerkt haben, kombiniert *HOUSE* das Krankenhaus-Genre mit den Elementen einer «prozeduralen» Krimi-Show à la *CSI*, denn Dr. House und sein Team lösen ihre medizinischen Fälle ja fast genauso wie die forensischen Experten von der Las-Vegas-Fahndungstruppe (vgl. Otto 2010).

Man kann diese Tendenz zum Genre-Mix aber auch in diversen anderen Serien finden. Ein Markenzeichen von *DESPERATE HOUSEWIVES* ist bekanntlich, dass es neben den Seifenoperhaften Intrigen immer auch einen staffelüberspannenden Handlungsstrang gibt, der sich auf ein Verbrechen bezieht, wie bei einem Krimi. Und natürlich enthalten die Folgen auch viele komödiantische Elemente.

Ähnlich lässt sich *LOST* als eine Kombination aus dem «Robinson-Crusoe-Genre», Fantasy, Mystery, und Science Fiction betrachten. Daneben gibt es aber auch eine Drama-Komponente, wenn man allein an die Flashback-Sequenzen aus den ersten Staffeln denkt, in denen es ja um ganz na-

18 Unter einer *fish-out-of-water*-Komödie versteht man Geschichten, in denen Figuren in ein ihnen fremdes Milieu geraten. Weitere Serienbeispiele wären *THE NANNY* (CBS 1993–1999) oder *MEN IN TREES* (ABC 2006–2008). Zwei bekannte Filme, die mit einem *fish-out-of-water*-Motiv arbeiten, sind *BEVERLY HILLS COP* (Martin Brest, 1984) und *PRETTY WOMAN* (Garry Marshall, 1990).



22–23 Was verheimlichen die Applewhites? *DESPERATE HOUSEWIVES* kombiniert Seifenoper- und Krimielemente (Buena Vista/ABC).

türliche Schicksalsschläge geht, die den Figuren widerfahren sind, bevor sie auf der ominösen Insel strandeten.

8. Qualitätsserien sind literarisch und autorenzentriert. Der Schreibstil ist komplexer als bei anderen Serien.

Dass zeitgenössische Serien komplexer sind als ihre Vorgänger, ist längst zu einem Allgemeinplatz in der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen geworden. Zu bestimmen, worin genau diese Komplexität besteht, gehört aber immer noch zu den Herausforderungen der Disziplin, denn per se handelt sich dabei ja nur um einen vagen Passepartout-Begriff, der sich auf ganz unterschiedliche Aspekte beziehen kann. Wissenschaftler wie Jason Mittell (2006) haben daher in den letzten Jahren versucht, das Schlagwort zu konkretisieren, indem sie die unterschiedlichen Muster und Strategien verschiedener Serien analysiert haben. Trotz der beachtlichen Erkenntnisse, die dabei bereits gewonnen wurden, erlaubt mir der Rahmen dieser Einführung aber nur ein paar knappe, eigene Andeutungen zu den Gesichtspunkten zu machen, unter denen man aktuelle Serien als komplex bezeichnen kann.

Da wäre zunächst die schiere Flut an Informationen und Details, mit denen eine Serie wie *LOST* ihr Publikum überhäuft, aber auch die formale Raffinesse und Geschwindigkeit, mit der die verblüffenden Wendungen und Rätsel von den Autoren konstruiert werden. Manchmal sind es dagegen eher die behandelten Themen, die eine Serie komplex erscheinen lassen, wie zum Beispiel die politischen Prozesse und Streitfragen, die in *THE WEST WING* erläutert und diskutiert werden.

Da sich Thompson explizit auf die Literatur beruft, kann man außerdem auf die komplexe Sprache verweisen, der sich die Figuren in manchen Serien bedienen und die mitunter einen ganz wesentlichen Bestandteil des ästhetischen Genusses ausmacht. Was etwa wäre *THE WEST WING* ohne die schlagfertigen und rasanten Wortgefechte oder *THE SOPRANOS* ohne



24–25 Lungenkrebs und sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz sind in den frühen 1960er Jahren noch kein Thema. *MAD MEN* (Universal/Lionsgate/AMC).

den Mafia-Jargon? Auch in *THE WIRE* wird der Baltimore-Ghetto-Slang zu einer eigenständigen Kunstform erhoben.

Bei *MAD MEN* sind es dagegen eher die komplex und nuanciert gezeichneten Figuren, die an den Roman erinnern, oder die langsame und unscheinbare Entwicklung der Ereignisse, wie sie in einem zweistündigen Spielfilm so kaum möglich wäre. Blickt man auf die Art und Weise, wie *MAD MEN* die gesellschaftlichen Umwälzungen der 1960er Jahre thematisiert, lässt sich außerdem von einem komplexen Subtext sprechen: Denn im Gegensatz zum wissenden Publikum, das auf diese Veränderungen ständig hingewiesen wird, ahnen die Figuren von *MAD MEN* ja nicht, worauf die Geschichte zusteuert. Auch sonst bleibt in dieser Serie Vieles unausgesprochen und muss vom Zuschauer ergänzt werden.

9. Qualitätsserien sind selbstreflexiv.

Ein weiteres Merkmal von Qualitätsserien ist ihre Tendenz zur Selbstreflexivität. Darunter versteht Thompson gezielte Anspielungen auf die Hoch- und Populärkultur oder das Fernsehen selbst. Sein Hauptbeispiel ist die Serie *MOONLIGHTING*, die in den 80er Jahren für ihre selbstbezüglichen Gags berühmt wurde. Immer wieder ließen sich die von Bruce Willis und

Cybill Shepherd gespielten Figuren über den Sender und die Drehbuchautoren aus, beklagten die fallenden Quoten der Show oder fingen in einer brenzigen Lage sogar an, über die Konventionen des Detektiv-Genres zu diskutieren.

Ein weiteres notorisches Beispiel für diese postmoderne Ästhetik, das auch heute noch im Fernsehen läuft, ist die Serie *THE SIMPSONS*. Anstatt auf ihren eigenen Status als industrielles und kulturelles Kunstprodukt zu verweisen, zielen die Anspielungen hier allerdings typischerweise auf andere Medienprodukte und die Populärkultur im Allgemeinen. Zur Unterscheidung ließe sich in diesem Fall von einer intertextuellen Variante von Selbstreflexivität sprechen. Das Spektrum reicht dabei von Filmklassikern und Medienklischees über die Welt der Popmusik bis hin zu wissenschaftlichen Themen und abgedroschenen Gesellschaftsfragen.

Natürlich nutzen nicht alle Serien, die auf solche Gags setzen, das Instrument so radikal wie diese beiden Shows. Dennoch gibt es auch in einer Produktion wie *LOST*, die sich trotz ihrer phantastischen und manchmal geradezu kindlich verspielten Prämissen ja sehr ernst nimmt, kleine selbstreflexive Komponenten. So erinnert der fette, ungepflegte und sozial etwas unbeholfene Hurley an den prototypischen Internet-Geek und Fanboy, der sich eine Serie wie *LOST* anschaut. Passend zu diesem Charakterbild bezieht sich Hurley oft auf bekannte Filme wie *ROCKY* (John G. Avildsen, US 1976), *STAR WARS* (George Lucas, US 1977) oder *HARRY POTTER* (Chris Columbus, US 2001) und kommentiert die Ereignisse immer wieder mit der Verwunderung, die auch gewöhnliche Menschen und Mediennutzer an den Tag legen würden. Die anderen Figuren scheinen sich dagegen nie den Kopf darüber zu zerbrechen, wie absurd und verrückt die Geschehnisse auf der Insel tatsächlich sind. Zumindest sehen wir solche eigentlich völlig natürlichen Reaktionen bei diesen Figuren kaum, weil sie von der Erzählung ausgelassen werden oder wir davon ausgehen müssen, dass die Passagiere offenbar so geschockt oder misstrauisch sind, dass sie ihr Erstaunen und Entsetzen lieber für sich behalten.

Außerdem lässt sich in puncto Selbstreflexivität auf *THE SOPRANOS* verweisen und die Tatsache, dass die Mafiosi die *GODFATHER*-Trilogie in- und auswendig kennen. Indem er seine Figuren Sprüche und Szenen aus der Saga rezitieren lässt, zollt David Chase dem stilbildenden Genrevorbild von Francis Ford Coppola seinen Tribut.

In anderen Fällen kreieren die Autoren ein selbstreflexives Moment, indem sie mit den etablierten Genrekonventionen der Serie brechen und einzelne Folgen als Komödie, Musical, Film Noir oder Pseudodokumentarfilm inszenieren (vgl. Sconce 2004; Caldwell 2002). Eine ähnliche Strategie besteht darin, eine einzelne Folge um ein außergewöhnliches Erzählver-



26–27 Zeitreisen machen's möglich. In *LOST* (Buena Vista/ABC) schreibt Hurley für George Lucas das Drehbuch zu *THE EMPIRE STRIKES BACK* (US 1980).

fahren zu strukturieren (vgl. Mittell 2006). Oft stammen diese Verfahren aus der jüngeren oder älteren Filmgeschichte, so wie die Was-wäre-wenn-Erzählstruktur von *LOLA RENNT* (Tom Tykwer, DE 1998),¹⁹ die Rückwärtserzählung aus *MEMENTO* (Christopher Nolan, US 2000), die alternativen Flashbacks aus *RASHOMON* (Akira Kurosawa, JP 1950) oder das Drehen in einer langen Einstellung wie in *ROPE* (Alfred Hitchcock, US 1948). Zwei Serien, die solche Strategien mit dem Anstieg ihres Kultstatus zunehmend einsetzten, sind *THE X-FILES* und *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER*. Aber auch in seriöseren Produktionen wie *ER* oder *THE WEST WING* tauchten derartige Sonderepisoden hin und wieder auf.²⁰

19 Schon Tykwer ließ sich dazu wahrscheinlich von Krzysztof Kieślowskis *PRZYPADK* (*DER ZUFALL MÖGLICHERWEISE*, PL 1981/1987) inspirieren.

20 Für *LOLA RENNT*/ *PRZYPADK* siehe bspw. *THE X-FILES* «Monday» (S.06.E.14); für *MEMENTO*: *ER* «Hindsight» (S.09.E.10); für *RASHOMON* und Komik: *THE X-FILES* «Jose Chung's From Outer Space» (S.03.E.20); für *ROPE*: *THE X-FILES* «Triangle» (S.06.E.03); für das Musical: *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* «Once More with Feeling» (S.06.E.07); für den Film Noir: *MOONLIGHTING* «The Dreamsequence Always Rings Twice» (S.02.E.04); für den Western: *STAR TREK: TNG* «A Fistful of Datas» (S.06.E.08), für den Dokumentarfilm: *ER* «Ambush» (S.04.E.01) oder *THE WEST WING* «Access» (S.05.E.18).

10. Qualitätsserien behandeln kontroverse Themen.

Thompsons Merkmal Nummer 10 ist das Aufgreifen von Tabuthemen und kontroversen Stoffen. Dabei beruft er sich auf Serien wie *ST. ELSEWHERE*, die in den 80er Jahren als gewagt galten, weil sie sich trauten, Themen wie AIDS, Homosexualität, Rassismus oder Religion anzusprechen. Heute wirkt diese Aufzählung jedoch ziemlich zahm, wenn man etwa bedenkt, dass Serien wie *QUEER AS FOLK* (Showtime 2000–2005) und *THE L WORD* Homosexualität mittlerweile nicht nur erwähnen, sondern sogar ins Zentrum rücken und unter anderem für ein schwul-lesbisches Publikum gemacht sind. Dabei darf man aber nicht vergessen, dass eine Serie wie *THE L WORD*, die in Deutschland beispielsweise auf Pro7 lief, auf einem amerikanischen Broadcast-Network auch heute noch nicht gezeigt werden dürfte. Weniger, weil es darin um den Lebensstil lesbischer Frauen geht, sondern vor allem wegen der expliziten Nackt- und Sexszenen.²¹ Die in den letzten Jahren markant gestiegene Freizügigkeit und der Zuwachs an US-Serien, die mit kontroversen Themen arbeiten, beruhen also in erster Linie auf dem Vorstoß der Pay-TV-Sender in den Serienmarkt und nur bedingt auf einem breiteren gesellschaftlichen oder medienpolitischen Wandel.

Die eingangs erwähnte Strategie der Kabelkanäle, ihrem Publikum das zu bieten, was sie auf den Gratissendern nicht finden können, zeigt sich besonders auffällig in Produktionen wie *NIPP/TUCK* oder *CALIFORNICATION*: Promiskuität, plastische Chirurgie, Alkohol- und Drogenexzesse, Pornografie, Inzest, Nekrophilie – kaum ein anstößiges Thema, das in diesen «Sündenpfuhl-Serien» nicht schon einmal vorgekommen wäre. Aber auch bei den Networks gab es im Zuge des Trends vereinzelte Versuche, mit kontroversen Produktionen für Aufsehen zu sorgen, so etwa bei der hierzulande weitgehend unbekannten CBS-Serie *SWINGTOWN*.

Wie der Titel andeutet, thematisiert die Show den Nachhall der sexuellen und politischen Befreiungsbewegung in den amerikanischen Vorstädten der 70er Jahre, indem sie die Geschichte von zwei konservativen Paaren erzählt, die von einem dritten Paar, das bereits eine offene Ehe praktiziert, in die Swingerszene eingeführt werden. Obwohl vom Sex hier nur wenig gezeigt wurde und man den physischen Teil des Partnertauschs sozusagen in die Werbeblöcke verlegte, sah sich der Sender schon kurz nach dem Start mit vehementen Protesten religiöser und konservativer Interessensverbände konfrontiert sowie mit der Tatsache, dass einige Firmen

21 Dasselbe gilt für *SEX AND THE CITY*. Nach ihrem Erfolg bei HBO wird die Serie inzwischen zwar auf frei zugänglichen Sendern wiederholt, aber nur in einer geschnittenen Version. Auch die Showtime-Serie *DEXTER* wurde 2008 ins Programm von CBS aufgenommen. Obwohl man bei Gewalt in den USA traditionell weniger zimperlich ist als etwa in Deutschland, wurde das Original ebenfalls leicht abgewandelt.



28–29 Polygamie und Partnertausch in *BIG LOVE* (HBO) und *SWINGTOWN* (Paramount/CBS).

ihre Spots zurückzogen. Zudem blieben die Quoten trotz des skandalträchtigen Stoffes weit hinter den Erwartungen zurück, so dass CBS nach nur 13 Folgen das Handtuch warf.

Ein weitaus langlebigeres Beispiel aus dem Pay-TV-Sektor, das religiösen Konservatismus mit den Themen ›freie Liebe‹ und Recht auf alternative Lebensstile vermischt, ist HBOs *BIG LOVE*. Hier geht es um eine fundamentalistische Mormonen-Familie aus Utah, die illegal in Polygamie lebt. Und natürlich gehörte auch bei den euroamerikanischen Koproduktionen *ROME* (BBC/HBO/RAI 2005–2007) und *THE TUDORS* (TV3/Showtime/BBC 2007–2010) oder dem Western-Epos *DEADWOOD* (HBO 2004–2006) das Aufpeppen der historischen Stoffe durch deftige Liebeszenen und Schimpfwörter mit zum Konzept.

Bei anderen Serien haben die kontroversen Elemente eine eher düstere Färbung: So zum Beispiel bei *DEXTER*, in der die CSI-Formel auf den Kopf gestellt wird, indem sie einen psychopathischen Serienmörder zum Protagonisten macht, der tagsüber als forensischer Polizeiexperte arbei-



30–31 Gebrochene Figuren und Antihelden. *BREAKING BAD* (Sony/AMC) und *DEXTER* (Paramount/Showtime).

tet und nachts kaltblütig andere Mörder abschachtet, die ihrer gerechten Strafe vor dem Gesetz entronnen sind. Auch bei *BREAKING BAD* steht ein gebrochener Antiheld im Mittelpunkt. Hier ist es der krebskranke Chemielehrer Walter White, der nach der Diagnose zum Chrystal-Meth-Kocher wird, um die Existenz seiner Familie zu sichern. Eine haschdealende Mutter war bereits einige Jahre früher in *WEEDS* zu sehen, auch wenn der Humor hier wesentlich leichter war als bei der rabenschwarzen Komik von *BREAKING BAD* oder den makabren Scherzen von *SIX FEET UNDER* um ihr omnipräsentes Tabuthema Tod.

Da Sittlichkeitsfragen und Themen wie Sexualität, Drogenmissbrauch und Religion in der amerikanischen Gesellschaft eine wesentlich wichtigere Rolle spielen als in Europa, hebt Thompson auch die politische Dimension von Serien hervor, die solche Streitpunkte ansprechen. Charakteristisch für Qualitätsserien sei dabei, dass sie eine linksliberale Haltung zu ihren Stoffen einnehmen; eine ideologisch rechtskonservative Qualitätsserie sei für ihn nur schwer vorstellbar.

Sieht man von Ausnahmen wie der Serie *24* ab, der man nicht zuletzt angesichts ihrer kontroversen Folterszenen vorwarf, Bush-Propaganda zu betreiben, hat sich an dieser Grundbestimmung wohl kaum etwas

geändert.²² Politische Themen und eine bewusste ideologische Stellungnahme sind in neueren Serien sogar häufiger und expliziter anzutreffen als noch in den 1980er Jahren. Typische Beispiele sind die Politlastigkeit und dezidiert proliberale Haltung von *THE WEST WING*, die kaum verhohlenen Anspielungen auf den «War on Terror» in *BATTLESTAR GALACTICA* oder die ausgeprägte Sozialkritik von *THE WIRE* (vgl. Blanchet 2010; Morsch 2010; Seiler 2009).

Daneben gibt es diverse Shows, in denen politische Themen zumindest am Rande behandelt werden. Außer *MAD MEN*, *SWINGTOWN* oder *BIG LOVE* kann man hier *TRUE BLOOD* erwähnen. Sie spielt in einer Welt, in der die Vampire ihr Coming-out hatten und nach Anerkennung in der Gesellschaft streben, was insbesondere in den konservativen Südstaaten, wo die Geschichte angesiedelt ist, zu «rassistischen» Reibereien führt. Wer sich mit den Blutsaugern einlässt, wird als «Fangbanger» beschimpft. Dass der extrovertierte schwule Schwarze Lafayette in der Hinterwäldler-Gemeinde dabei vollkommen akzeptiert wird, wirkt nach den Maßstäben unserer Welt erstaunlich, hebt die politischen Konnotationen der Vampir-Metapher aber umso deutlicher hervor.

11. Qualitätsserien versuchen, «realistisch» zu sein.

Wie die Anführungszeichen andeuten, die Thompson um das Wort setzt, ist Realismus ein kompliziertes Konzept, mit dem ganz unterschiedliche Dinge benannt werden können. Versteht man darunter aber grob den Versuch, ein nüchternes, möglichst ungeschminktes Bild des sozialen Alltags und der Lebensumstände einer Gruppe von Menschen zu zeichnen, ist *THE WIRE* auch in dieser Kategorie der prägnanteste Vertreter seiner Art. Zwar kommt auch David Simon nicht ganz ohne phantastische Elemente und dramaturgische Überhöhung aus, dennoch gibt es derzeit wohl keinen anderen amerikanischen Serienmacher, der sich dem sozialrealistischen Ethos so verschrieben hat wie er.

In geringerem Ausmaß und verschiedenen Nuancen findet sich das Merkmal aber auch in anderen Serien wieder. So wurde beispielsweise *THE WEST WING* für seine vergleichsweise akkurate Darstellung des amerikanischen politischen Systems gelobt, vor allem aber dafür, dass hier Politiker,

22 In diese Richtung weist auch eine teilweise veröffentlichte Studie des Marktforschungsunternehmens Experian Simmons. Danach werden Pay-TV-Serien wie *MAD MEN*, *DEXTER* oder *BREAKING BAD* vor allem von Anhängern der Demokratischen Partei gesehen. Bei Broadcast-Serien ist das Verhältnis zwischen liberalen und konservativen Wählern dagegen wesentlich ausgeglichener. James Hibberd (2010) «The Reign of Right-Wing Primetime». In: *The Hollywood Reporter* v. 09.11.2010 [<http://www.hollywoodreporter.com/news/reign-wing-primetime-43440>].



32–35 «They call me the Jackal». C.J. performt ihre legendäre Hip-Hop-Nummer im Weissen Haus. Entgegen den üblichen Klischees sind diese Politiker intelligent, humorvoll, engagiert und cool. *THE WEST WING* (Warner/NBC).

bei allem Idealismus, für einmal nicht nach den üblichen Klischees als Hohlköpfe oder verlogene Intriganten präsentiert wurden. Andere Beispiele wären das detailverliebte Kostüm und Set-Design von *MAD MEN* und seine Bemühungen, ein getreues Abbild der patriarchalen Strukturen der frühen 60er Jahre zu zeichnen, oder der für Laien zunächst unverständliche medizinische Fachjargon, mit dem *ER* die Zuschauer seinerzeit auf die Probe stellte. Selbst der psychologische Tiefgang von *BATTLESTAR GALACTICA* kann als Versuch gesehen werden, dem Genre eine realistischere Note zu geben. Auch wenn solche Bemühungen natürlich immer relativ zum gerade vorherrschenden ästhetischen Status quo betrachtet werden müssen und in diesem Fall nichts daran ändern, dass es sich bei der Welt von *BATTLESTAR GALACTICA*, wie auch bei vielen anderen Serien, um ein hochgradig phantastisches fiktionales Universum handelt.

12. Qualitätsserien werden mit Lobeshymnen und Preisen überhäuft.

Im letzten Punkt hebt Thompson hervor, dass Serien, die eines oder mehrere der unter 1–11 genannten Merkmale aufweisen, jene sind, die von den Kritikern am meisten gelobt werden und bei Preisverleihungen wie den

Emmys und den Golden Globes gewinnen. Mitte der 90er Jahre habe sich Quality-TV so zu einem eigenständigen «Genre» mit charakteristischen Formeln und ästhetischen Kennzeichen entwickelt. Dieses «Genre», so sein Fazit, sei im Grunde nichts anderes als die verspätete Antwort des Fernsehens auf das Kunst- und Autorenkino.

Damit ist auch angedeutet, wie Thompson den ambivalenten und deshalb nicht sonderlich beliebten Begriff «Qualitätsserie» verstanden wissen möchte. Nämlich nicht als Auszeichnung für den ästhetischen Wert bestimmter Serien (wie es die Fernsehkritiker taten, die das Schlagwort ursprünglich erfunden haben), sondern als Label für einen bestimmten Stilmodus – ähnlich wie man auch beim Film vom «Art Cinema» oder dem «klassischen Hollywoodkino» als historischen Strömungen spricht, unabhängig davon, ob man ihre jeweiligen Vertreter für besonders gelungen oder missraten hält. Eine Qualitätsserie lasse sich an ihrem Profil erkennen, schon lange bevor man sich eine Meinung darüber gebildet habe, ob sie wirklich gut sei, schreibt er.

Obwohl die Gattungsmerkmale aus seiner Liste aufgrund weit zurückreichender Traditionen in unserer Kultur unweigerlich mit Anspruch und Hochwertigkeit in Verbindung gebracht werden, betont Thompson, ginge es ihm also nicht so sehr darum, einen Kanon zu bilden oder andere Programmformen pauschal zu verurteilen. Er sei kein Snob; trotzdem wolle er hervorheben, dass zwischen Qualitätsserien und anderen Sendungen ein Unterschied bestehe, und ein wesentlicher Aspekt dieses Unterschieds sei nun einmal der, dass auch ein Snob dazu stehen könnte, dass er sich diese Sendungen ansieht.

So betrachtet sind die Anführungszeichen, die manche Autoren vorsichtshalber um den historisch gewachsenen Begriff setzen, eher überflüssig. Auch eine sogenannte Qualitätsserie kann man kritisieren, und das nicht nur hinsichtlich ihrer ästhetischen Eigenschaften, sondern auch in Bezug auf ihre moralischen oder ideologischen Aspekte. Umgekehrt bedeutet die Tatsache, dass man das Label verwendet, auch nicht, dass man Unterhaltungsformen, die auf den ersten Blick simpler gestrickt zu sein scheinen, als unwürdig, schädlich oder ideologisch suspekt erachtet.²³

Selbst wenn man ihn als eine mehr oder weniger neutrale Gattungsbezeichnung auffasst, lässt sich über Thompsons Begriff und seine Theorie natürlich trotzdem streiten. Auf eine Frage, die sich bei einer solchen Diskussion unweigerlich stellt, habe ich in diesem Aufsatz eine grobe Antwort zu geben versucht: Obwohl sein Entwurf mittlerweile 15 Jahre alt ist,

23 Für eine ausführlichere Diskussion des Quality-TV-Begriffs vgl. u.a. McCabe/Akass 2007.

eignen sich Thompsons Kriterien noch immer sehr gut dazu, das Phänomen zu erfassen. Was sich verändert hat, sind vor allem dessen Reichweite und Intensität. Einerseits sind amerikanische Qualitätsserien, so wie sie Thompson charakterisiert, heute keine Randerscheinung mehr; andererseits gehen manche Serien in bestimmten Punkten deutlich weiter als ihre Vorläufer, was vor allem an den unterschiedlichen Rahmenbedingungen des Pay-TV-Sektors, aber auch am technologischen Wandel der späten 1990er Jahre liegt. Darüber, wie lange der Trend noch anhalten wird, kann man nur spekulieren. Mit Sicherheit ist Quality-TV aber keine medienhistorische oder akademische Eintagsfliege.

Literatur

- Blanchet, Robert (2010) «Politik mit den Mitteln der Fortsetzung – Neue amerikanische TV-Serien». In: *Cinema* 55 («Politik»). Marburg: Schüren; S. 84–100.
- Dreher, Christoph (Hg.) (2010) *Autorenserien: Die Neuerfindung des Fernsehens/Auteur Series: The Re-Invention of Television*. Stuttgart: Merz/Solitude.
- John Caldwell (2002) «Prime-Time Fiction Theorizes the Docu-Real». In: *Reality Squared: Televisual Discourse on the Real*. Hg. v. James Friedman. New Brunswick: Rutgers University Press; S. 259–292.
- Feuer, Jane/Kerr, Paul/Vahimaji, Tisa (Hg.) (1984) *MTM «Quality Television»*. London: BFI.
- Jenkins, Henry (1992) *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York/London: Routledge.
- (2006) *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York/London: New York University Press.
- Lavery, David (2010) «The Imagination Will Be Televised: Die Rolle des Showrunners und die Wiederbelebung der Autorenschaft im amerikanischen Fernsehen des 21. Jahrhunderts». In: Dreher 2010; S. 63–111.
- (in Vorbereitung) *Television Auteurs: 100 Small Screen Creators*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Lotz, Amanda D. (2007) *The Television Will Be Revolutionized*. New York/London: New York University Press.
- McCabe, Janet/Akass, Kim (Hg.) (2007) *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris.
- Mittell, Jason (2006) «Narrative Complexity in Contemporary American Television». In: *The Velvet Light Trap* 58; S. 29–40.
- Morsch, Thomas (2010) «Repräsentation, Allegorie, Ekstase – Phantasien des Politischen in aktuellen Fernsehserien». In: Dreher 2010; S. 199–249.
- Otto, Isabell (2010) «Countdown der Krankheit: House M.D. und die Blicke in den Körper». In: «Previously On...»: *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien* (Mediologie 24). Hg. von Arno Meteling, Isabell Otto & Gabriele Schabacher. München: Wilhelm Fink; S. 243–258.
- Sconce, Jeffrey (2004) «What If? Charting Television's New Textual Boundaries». In: *Television after TV: Essays on a Medium in Transition*. Hg. v. Lynn Spigel & Jan Olsson. Durham: Duke University Press; S. 93–112.

Seiler, Sascha (Hg.) (2008) *Was bisher geschah: Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*. Köln: Schnitt.

- (2009) «Battlestar 9/11» – Der 11. September 2001 als Zäsur in amerikanischen Fernsehserien». In: *9/11 als kulturelle Zäsur: Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*. Hg. v. Sandra Poppe, Thorsten Schüller & Sascha Seiler. Bielefeld: Transcript; S. 239–257.

Thompson, Robert J. (1996) *Television's Second Golden Age: From HILL STREET BLUES to ER*. New York: Continuum.

Waugh, Hilary (1982) «The American Police Procedural». In: *Whodunit? A Guide to Crime, Suspense and Spy Fiction*. Hg. v. H.R.F. Keating. London: Windward; S. 43–46.

Weber, Tanja/Junklewitz, Christian (2008) «Das Gesetz der Serie: Ansätze zur Definition und Analyse». In: *Medienwissenschaft 1*; S. 13–31.